

medea

La voce soggettiva e la presenza etnografica. Note su cinema diretto ed etnografia audiovisiva in una prospettiva storico-antropologica

Felice Tiragallo

Rather than dealing
with products of the imagination,
we are dealing with real human beings
encountering a film-maker who coexists

with them historically.

David MacDougall, *Transcultural Cinema*¹

In questo intervento intendo discutere alcuni sviluppi delle vicende storiche del cinema diretto – un flusso di pratiche filmiche documentarie maturate in Europa e negli Stati Uniti dal 1960 – con gli orientamenti attuali dell'antropologia *mainstream* e con aspetti importanti delle sue pratiche etnografiche odierne.

In particolare focalizzerò la mia attenzione sulle implicazioni nella documentazione etnografica dell'introduzione della sincronia immagine-suono in apparecchiature leggere e portatili e il conseguente ingresso a pieno titolo della dimensione auditiva 'labiale' nella documentazione filmica etnografica corrente. Questa innovazione tecnica ha contribuito a definire un'area d'interesse peculiare del lavoro

1 «Invece di avere a che fare con prodotti dell'immaginazione, stiamo interagendo con persone umane reali, che a loro volta si stanno incontrando con un autore cinematografico, che coesiste storicamente con loro» (MacDougall 1998: 100-101). Le citazioni da fonti di lingua inglese sono dell'autore. .



di campo che l'etnografia ha via via sempre più valorizzato², quello che è stato definito come la fenomenologia dell'etnografia, una frontiera attuale della disciplina che tiene conto sia dell'osservazione visiva, sia della «complessa articolazione dell'attività sensoriale» (Marano 2013: 9) presente non da oggi nella ricerca antropologica.

Intendo riflettere su questa sorta di anticipazione d'indirizzi emersa ai principi degli anni Sessanta non con l'intento di ricostruire storicamente l'intero processo dell'inserimento della dimensione sonoro-sincronica nella documentazione etnografica, ma solo con quello di connettere questo lascito cinquantennale di esperienze ad alcune altre recenti, pertinenti l'area del digitale.

La comparsa della voce

I rapporti fra cinema e antropologia sono stati ormai ampiamente discussi e la letteratura che li tratta ha rilevato sia la loro precocità, sia la loro complessità e contraddittorietà.³ Alcuni aspetti di questo rapporto vanno rapidamente richiamati: fra il XIX e il XX secolo emerge l'illusione positivista di attribuire alla pellicola impressionata in remote località lo status di documento oggettivo (Haddon, Spencer). In seguito, negli anni Venti, troviamo l'incontro dei temi etnografici con le articolazioni ampie e ardite del linguaggio filmico narrativo (Flaherty), per arrivare poi allo sperimentalismo intorno alle logiche psico-sociali della percezione (Mead, Bateson), fino ad arrivare con Jean Rouch, negli anni Cinquanta, all'esplorazione delle possibilità dialogiche e interattive dell'atto filmico, in un contesto d'incontro e di cosciente coinvolgimento dei soggetti filmati nella costruzione del film.

2 Vedi Pink (2006, 2009), MacDougall (1998, 2006) e altri.

3 Per una visione storica dei rapporti fra cinema e antropologia vedi, fra l'altro, Chiozzi (1993), Grimshaw (2001), Hogkins (1975-2003), Loizos (1998), Pault (2000).

Le tappe salienti di questo percorso rouchiano, così importante per la considerazione del livello sensoriale nella pratica dell'antropologia visuale, sono *Les Maitres Fous*, *Jaguar*, *Moi un noir*, *Chronique d'une été*, *La Pyramide Humaine* e altre opere. La nozione di cinema diretto nasce quindi in questo ambiente culturale, quello della *nouvelle vague* francese (Godard, Rohmer, Truffaut, Chabrol e altri) e dello sperimentalismo e delle avanguardie di altre cinematografie, tutte fortemente influenzate dalle esperienze e dagli insegnamenti del neorealismo italiano.

Dal 1955 al 1961 si situa un salto tecnologico che porta alla messa a punto delle cineprese portatili Eclair, con la loro connessione in sincronia con un registratore Nagra, e di apparecchiature consimili. Nello stesso periodo si fa strada un profondo interesse per la personalità individuale dei soggetti filmati e per la loro relazione con la società. David MacDougall nota, a tale proposito, che questi approcci compaiono non a caso in film su società in via di mutamento e che inoltre essi possono essere tipizzati. Il suono sincrono labiale facilita nel film la strutturazione del suo progetto narrative in diverse direzioni: a) lo psicodramma (Rouch di *Maitres*, *Jaguar*, 1957); b) la riformulazione culturale (Rouch di *Tourou et Bitti*, 1972); c) l'etnobiografia (Preloran di *Imaginer*, 1970).

In questo breve periodo si produce un cambiamento radicale riguardo a ciò che MacDougall ha definito il valore della voce soggettiva nel documentario etnografico, avvertendo che la parola 'voce' è usata da lui in un senso almeno ambivalente.

Per via del suono, il cinema collega più intimamente l'antropologia visuale alla linguistica e alla sociolinguistica. Invece di presentare trascrizioni dal parlato, il cinema è capace di riprodurre quasi completamente l'estensione visiva e auditiva delle espressioni verbali. Ciò include i gesti, le espressioni del viso, e forse, ciò che è ancora più importante, la voce. Le voci sono ancora più incorporate in un film dei visi, perché la voce appartiene al corpo. Le immagini delle persone, invece, risultano solo un riflesso della luce sui loro corpi. In senso fisico inoltre,

queste immagini sono passive e secondarie, mentre una voce emana attivamente dall'interno del corpo stesso: è un prodotto del corpo (MacDougall 1998: 263).⁴

In un secondo livello di senso la voce, qui accostata alla connotazione 'soggettiva', aiuta a orientarsi nella «intersecazione di diversi quadri di riferimento della società» (MacDougall 1998: 96)⁵. In altre parole, con l'assunzione della voce, grazie al suono sincrono, cioè delle parole pronunciate dai soggetti del film, si disperde, o si contribuisce a disperdere, l'ambiguità, la contraddittorietà e il paradosso che spesso affioravano nei film documentari muti o post-sonorizzati in cui prima le didascalie e poi le voci fuori campo letteralmente 'dicevano altro' rispetto alle immagini. Ciò rende possibile «fare esperienza delle forze sociali che scaturiscono in contraddizioni» (*ibid.*), come accade nella scena della contrattazione per il pagamento del prezzo della sposa in *The Wedding Camels* (1977), dello stesso MacDougall.

Ma si può andare oltre: grazie alla pienezza (relativa) dell'esperienza sensoriale consentita dal suono sincrono, si può capire pienamente che il film racconta di una persona qualcosa di più della dimensione storica che il film costruisce per contenerla. Bill Nichols – nota MacDougall – parla a questo proposito di “utile fallimento”. Il film documentario moderno permette «l'esperienza soggettiva di

4 «Sound in film links visual anthropology more closely to linguistics and sociolinguistics. Instead of presenting transcriptions of speech, film is able to reproduce almost the full visual and auditory range of verbal expression. This includes gestures and facial expression, but perhaps even more importantly, the voice. Voices are more completely embodied in a film than faces, for the voice *belongs* to the body. Visual images of people, by contrast, result only from a reflection of light from their bodies. In a corporeal sense, then, these images are passive and secondary, whereas a voice emanates actively from within the body itself: it is a product of the body.»

5 «... to the crossing of different frames of reference in society ...»

eccesso, la scoperta di una grandezza dell'esistenza che esorbita il contenimento»⁶. Il film dà accesso a una congerie eteroclita di oggetti, di sfumature, di eventi minimi che accadono in primo piano o sullo sfondo, di suoni fuori campo quasi impercettibili oppure evidenti, incongruenti, accidentali ed estranei alla diegesi del film, segni che 'sfuggono da tutte le parti' rispetto alla tensione intenzionale e interpretativa dello sguardo dello spettatore.

«The arena of an inquiry»

Oltre a questo problema di 'sovraabbondanza' di materiali sensibili il cinema diretto comporta la nuova necessità di armonizzare diversi punti di vista. Nel cinema tout-court, rispetto a ciò che succede nella letteratura, l'identificazione soggettiva dello spettatore con un personaggio è «più una faccenda di alleanza che di unione» (MacDougall 1998: 100). A differenza del romanzo noi possiamo scegliere quale personaggio 'adottare', quale punto di vista preferire sull'azione, proprio perché il film non ha un codice pronominale fisso e definitivo. Ebbene, nel film etnografico moderno, che di solito ci porta a un contatto molto diretto con l'altro e la sua cultura, la variabilità di accesso alle soggettività altrui ci espone continuamente o alla prospettiva dell'esotismo o a quello di un umanesimo generale e livellato. Occorre, per MacDougall, evadere da questo dilemma e riconoscere, come fatto ineludibile, la copresenza storica di persone umane reali con un autore cinematografico che coesistono nel film.

Anche nello sviluppo di questo rapporto, e quindi nella definizione delle voci soggettive che 'parlano' nel film, l'approdo al sonoro sincrono portatile del cinema diretto ha generato situazioni nuove. La voce soggettiva fu, infatti, dapprima sviluppata visivamente: attraverso cartelli fra un'inquadratura e l'altra, e poteva essere la voce

6 «The subjective experience of excess, the discovery ... of a magnitudo of existence beyond containment» (Nichols 1981: 111, in MacDougall 1998: 96).

dell'autore o quella trascritta in discorso diretto dei protagonisti del film. Con l'avvento del cinema documentario sonoro non sincrono e non diretto, tale voce fu affidata al commento fuori campo. Dopo il 1960, col cinema diretto, la voce soggettiva si materializza infine nei dialoghi sincronici. L'esito di questa conquista è l'articolazione della prospettiva della soggettività – o il suo “luogo di espressione fondamentale” – che MacDougall schematizza così: a) prima persona: testimonianza; b) seconda persona: implicazione; c) terza persona: esposizione. Tali prospettive mutano e si avvicinano durante il film⁷ (*ivi*: 101).

Se cinquant'anni fa i progressi tecnologici hanno consentito all'etnografo di catturare e fissare la traccia della sensorialità integrale del suo campo d'indagine, questa possibilità è stata a lungo colta nel senso della valorizzazione del potere probatorio della macchina da presa. La voce del nativo era importante a causa della possibilità finalmente avverata di “dargli la parola”. Dare la parola significava attribuire alla voce del parlante visibile un significato e una funzione di tipo testimoniale, ragione ultima della sua presenza nel film. Consentiva inoltre di farlo esprimere riguardo a un problema o a una controversia che il film intendeva affrontare. Ad esempio: qual è il senso del matrimonio e dello sposarsi in una comunità di allevatori

⁷ «*Testimonianza*, il punto di vista alla prima persona, tratta la soggettività attraverso l'auto-esprimersi dei soggetti del film. (...) Nonostante avvenga a volte attraverso dialoghi spontanei, è più tipicamente una modalità del monologo interiore, della confessione, e dell'intervista.

Implicazione è la modalità che coinvolge lo spettatore nel processo dell'esperienza vissuta. (...) Crea un senso d'identificazione nell'alleanza fra lo spettatore e la percezione di specifici attori sociali, sottintendendo in effetti che “Tu stai sperimentando tutto ciò”.

Esposizione è la modalità narrativa alla terza persona, una terza persona che mostra e spiega il comportamento di altre persone. Permette di avvicinarsi a stati mentali e sentimenti descrivendoli o dimostrandone i segni esteriori.» (*Ivi*: 101).

seminomadi del Kenya negli anni Settanta? Quali valori e quali risorse sono in gioco nella contrattazione e nella conclusione delle nozze quando un allevatore adulto, con le sue cinque mogli, deve trattare la cessione in sposa a un suo coetaneo, come lui pluri-coniugato, di una figlia adolescente? Il film, già citato, *The Wedding Camels* (MacDougall 1977), ha una costruzione avvolgente e polifonica in cui l'osservazione della vita quotidiana di queste famiglie Turkana si alterna a testimonianze, opinioni a contrasto, conferme, etc. Lo schema della procedura giudiziaria emerge nella successione di voci sullo stesso tema di fondo, anche se l'etnografo evita di vincolare questa polifonia a un verdetto da esprimere nel finale. Il punto è che le voci soggettive sono voci argomentative, voci che interlocuiscono col nostro sguardo e che sono presentate per portare avanti un problema, mostrando le sue sfaccettature e i suoi nodi: si tratta di costruire «*the arena of an inquiry*», (MacDougall 1975-2003: 128).

“Dare la parola”, “restituire la parola”, “prendere la parola” sono quindi altrettanti modi di intendere la presenza della voce soggettiva nel film etnografico. Credo che questi modelli del discorso filmico-etnografico possano ancora oggi essere illuminati dalle riflessioni di Clifford Geertz sui modelli analogici della scrittura etnografica (Geertz 1988) e che vadano collocati e considerati nella prospettiva storica che loro compete, quella dell'evoluzione del modello argomentativo ed enunciativo del saggio filmico etnografico.

Voci di etnografie contadine e minerarie

Questo modello è quello che, in molti casi, appare ancora oggi prevalente e capace di fondere nel film la densità dello sguardo autoriale con l'accoglimento di una compiuta polifonia. Discuto quindi tre brevi estratti da film etnografici che propongo come verifica dei modi di emersione della soggettività fluttuante e sovrabbondante che l'etnografia filmica può consentire.

Il primo è la sequenza iniziale di *Profils Paysans. La Vie Moderne* (2008). Si tratta di un ritorno dell'autore, Raymond Depardon, dopo diversi anni, nella casa di un amico allevatore nelle Cévennes, in

un'area rurale fra quelle francesi a più bassa densità di popolamento e in fase cronica di impoverimento demografico. Il piano-sequenza d'esordio è un *camera-car* di notevole maestria. Dapprima il sonoro riproduce il suono d'ambiente corrispondente all'inquadratura, in moderato grandangolo, del movimento in avanti lungo una strada campestre. Si notano colline lievemente ondulate e coperte da un manto verde di erba e cespugli. Non si vedono case o abitazioni. La strada è stretta e tormentata; prima si arrampica, poi 'scende' nell'inserzione di una valle. Si avverte una sottile angoscia da solitudine e una sorta di sospensione temporale. A questo punto nel sonoro parte *l'Elegia per violoncello e piano* di Gabriel Fauré che detta il tono drammatico e struggente al percorso del cineasta-spettatore. Quindi, come terzo elemento di soggettivazione, ascoltiamo la voce di Depardon, che a questo punto si sdoppia dal nostro sguardo e ci dice che quello che stiamo sperimentando sensorialmente in sua compagnia è un ritorno. Per essere più precisi si tratta della verifica della continuazione della vita (umana, sociale, culturale) in una fattoria che Depardon aveva visitato anni prima (descritta in un film precedente). Compare in lontananza l'anziano pastore, amico di Depardon, e presto sentiamo la sua voce che richiama le pecore in movimento. La terza persona espositiva e la prima persona autoriale cederanno presto il posto alla prima persona testimoniale di Marcel Privat, il sodale di Depardon, e a una seconda persona implicativa, cioè al dialogo fra Marcel e l'autore. Tutte queste forme di transizione della voce soggettiva sono preannunciate nella prima sequenza e poi sviluppate organicamente nel film. La situazione dominante proposta in *Profils Paysans. La Vie Moderne* è l'inquadratura fissa all'interno di una casa rurale. Seduto al tavolo di cucina, all'alba, un anziano contadino e sua moglie consumano un'austera colazione con latte e pane. Il silenzio accompagna il pasto, col sottofondo di una radio. La voce dei protagonisti è in primo luogo l'insieme dei rumori discreti e dignitosi del loro mangiare, con i cenni e le brevi parole che si scambiano. Dopo un certo tempo emerge nel film il suono della voce dell'interlocutore che guarda e ascolta al di là dell'inquadratura. Si avvia una

conversazione dilatata e laconica, basata anch'essa più sui silenzi e le pause che sul suono delle parole.

Il secondo estratto proviene da una lunga intervista biografica condotta da Paola Atzeni e da me nel marzo 2007 con un ex minatore di Carbonia, Vincenzo Cutaia, classe 1916. Nel corso di una lunga intervista biografica il nostro protagonista rievoca i tratti salienti della sua formazione sia come minatore, sia come militante comunista, iniziata prima della guerra. Oltre a momenti precisi della sua attività come armatore di miniera, Cutaia ripercorre vicende delle lotte sindacali e politiche dell'immediato dopoguerra, e il modo diretto e coinvolgente con cui furono vissute nella città sulcitana, dall'attentato a Togliatti alla lotta dura contro il cottimo Bedaux e al contrasto delle politiche padronali di ridimensionamento delle attività estrattive accentuatesi alla fine degli anni Cinquanta. In una fase cruciale incontro con gli etnografi, Cutaia sente di dover esprimere un concetto "difficile". Si tratta del ruolo educativo alla partecipazione civile che il mondo minerario, e Carbonia in particolare, ha saputo diffondere in Sardegna, regione povera, a livello locale, di esperienze di vita politica moderna e poco educata a un'idea avanzata di gestione della cosa pubblica. Cutaia ritiene che questo sia il lascito forse più importante che Carbonia consegna al futuro civile dell'isola, più del valore economico della vicenda estrattiva, esaurita già negli anni Sessanta. Tuttavia egli è consapevole che tale affermazione può sembrare preconcepita e ingenerosa verso il mondo isolano non-minerario. La documentazione filmata dell'intervista restituisce questo 'tormento' e mostra Cutaia in bilico fra l'auto-riflessione, l'enunciazione della sua testimonianza pubblica e il confronto implicativo e dubbioso con i suoi interlocutori, in una serie di fulminei passaggi che solo il video ha saputo afferrare. La profondità, la ricchezza, la pluralità di spunti analitici che l'intervista a Cutaia consente vanno qui accostate al tentativo di comprendere quale peculiare apporto alla somma delle fonti di studio abbia dato o possa dare la qualità filmica (audiovisiva) della sua documentazione. Nel gioco dello scambio sociale dell'intervista, formato dai rapporti precedenti fra gli etnografi (in particolare, Paola Atzeni) e l'interlocutore - che influiscono sulle

diverse articolazioni delle voci soggettive presenti - s'inserisce la videocamera, strumento e presenza che, sia pure sotto impulsi esterni, dirige e concentra la sua attenzione, cambia direzione dello sguardo, si avvicina, si allontana, eventualmente cambia punto di vista. La posizione 'terza' di questo testimone non passivo, o non del tutto passivo, porta i suoi condizionamenti sulla scena etnografia. Diventando a sua volta un soggetto coinvolto, accentua ed enuncia il carattere testimoniale, quasi a futura memoria, dell'incontro.

Il terzo estratto riguarda un film di cui sono autore e che presenta un'intervista biografica che ancora Paola Atzeni ed io abbiamo realizzato con Pietro Cocco, ex-minatore ed ex-sindaco della città di Carbonia, nella primavera 2007, nel compimento dello stesso progetto di ricerca. Il film che ne è stato ricavato, *A Viso Aperto* (2013), inizia con la voce del protagonista, che si ode sul nero dello schermo. Essa non parla del passato, ma esprime valutazioni sulla crisi politica ed economica contemporanea del Paese. L'immagine di Pietro Cocco compare dal nero durante il suo parlare. È seduto in un ambiente ben illuminato e si rivolge fuori campo (sinistra macchina) a qualcuno con attenzione e concentrazione. Dalle connotazioni d'insieme delle immagini si avverte l'oscillazione continua fra una voce soggettiva in prima persona (io) e un'altra in seconda persona (tu), implicativa e dialogica. Si comprende cioè che il film ospita solo un episodio di una lunga conversazione amicale, politica, biografica che lega da anni Paola Atzeni, l'antropologa che si è dedicata più di tutti allo studio del mondo minerario sardo, e Pietro Cocco, personalità eminente la cui parola, la cui voce è di volta in volta enunciativa, *coram populo*, e confidenziale, sia pure su un registro sempre pubblico, indirizzato oltre la presenza degli etnografi. Anche in questo caso il film propone una terza prospettiva, quando mostra la breve passeggiata fuori della casa rurale del protagonista. Il film si affolla di altri segnali, anche minimi (un berretto, una camicia a scacchi da contadino, il colore pastello di una casa ETFAS rurale adattata ad abitazione, ecc.), i quali ci riportano a quell'esperienza dell'eccesso di cui parlava Nichols, di quella 'disfatta fruttuosa' che il film, come via d'accesso a una

complessità percettiva e sensoriale, subisce nei confronti del suo soggetto.

Voci non-lineari

Al modello argomentativo ed enunciativo del saggio filmico etnografico, e alle sue evoluzioni, se ne affiancano oggi altri, legati alla progressiva digitalizzazione della comunicazione audiovisiva. Queste esperienze mostrano che l'articolazione fra la parola testimoniale e quella implicativa si rivela solo una fra le possibilità di espressione della voce soggettiva. La linearità non è più un requisito obbligatorio degli artefatti in cui incastonare tali voci, che non sono più legate alla convenzione di emergere 'a turno' in una struttura processuale istruttoria. Riguardo ai modi di trattare la voce soggettiva al di fuori della struttura e della logica del film etnografico lineare, si possono considerare – a titolo semplificativo - i contributi del numero 2 del 2014 di "Anthropovision" dedicato a *Digital Visual Engagements*, a cura di Florian Walter e Cristina Grasseni, in cui sono proposte importanti riflessioni sui modi collaborativi, partecipativi e de-gerarchizzati di intendere la costruzione del dato etnografico audiovisivo e sensoriale. Fra i contributi preparatori a quelli pubblicati nella rivista on line, quello dello stesso Walter (2013) verte sulla capacità del web di rendere possibile una "ricomponibilità collaborativa". Si tratta di un processo di trasformazione in cui l'informazione e i media, che usiamo e condividiamo, possono essere ricombinati o costruiti per creare nuove forme, concetti e idee. Per Walter esiste un nesso che lega l'attività collaborativa fra ricercatori e soggetti e i "processi transculturali di comprensione" che emergono in modo peculiare nel mondo post-digitale. Quest'ambiente di comunicazione consente la creazione, ad esempio, di film non-lineari, come il caso di studio presentato. Walter pone il problema della difficoltà degli antropologi a condividere la loro conoscenza sulla cultura con un pubblico più vasto e, ancora di più, con i soggetti delle loro ricerche. I film sono, a questo proposito, un buon terreno d'incontro: sono 'leggibili' da quasi tutti e non hanno una grammatica definita (vedi *Supra*). Inoltre il film, come nota Vivian

Sobchack, è «l'espressione di un'esperienza tramite l'esperienza». La tesi di Walter è, dunque, che il film racchiude più efficacemente il contatto e lo scambio del filmmaker con i soggetti filmati e in questa direzione propone una metodologia basata su una «partnership equamente bilanciata» (p. 5). Essa si esprime attraverso una forma di ricomponibilità (*remixability*) collaborativa nella costruzione dell'artefatto audiovisivo. In altre parole occorre creare una piattaforma interattiva, riflessiva e non-lineare che consenta diversi modi di rappresentazione. Ciò si può realizzare creando due diverse linee di montaggio. La prima contiene il film lineare, la seconda i commenti filmati del protagonista. Il risultato è però molto statico. Nella soluzione interattiva la staticità si supera decidendo durante la visione di richiamare i commenti premendo un tasto, oppure creando i cosiddetti "*korsakow film*", cioè dei 'punti di contatto' ricollegati a specifici momenti del film lineare. In tali punti le voci dei protagonisti che commentano le azioni e le situazioni narrate nel film lineare o che interloquiscono con l'autore creando momenti riflessivi e dialogici paralleli o eccentrici rispetto all'azione, sono ulteriori "luoghi d'espressione" della soggettività.

Passando ai contributi di *Digital Visual Engagements*, Giulia Battaglia (2014), nel suo saggio sulla produzione di film etnografico 'collaborativo' e 'partecipativo' in India, richiama una nozione di arte dovuta ad Alfred Gell, che la intende come «a component of technology», cioè l'esito di un processo tecnico in cui gli artisti sono addestrati. Il risultato è un "oggetto d'arte" inteso come un «sistema di azione, volto più a cambiare il mondo che a codificare proposizioni simboliche su di esso» (Gell 1998: 6). Pinney e Nicholas vedono del pari l'arte come «una tecnologia speciale che cattura e intrappola gli altri nell'intenzionalità dei loro artefici» (Pinney, Nicholas 2001: vii). In antropologia visiva questa intenzionalità emerge negli anni '50-'60, e grazie a Rouch diventa una forma di riflessività. Nella pratica antropologica contemporanea essa tende a trasformarsi, in una forma di relazione intrecciata fra produttore, soggetto e pubblico. Per l'autrice la nozione di partecipazione riguarda il rapporto film-soggetto, mentre quella di collaborazione riguarda il rapporto film-spettatore. È

nell'ambiente tecnologico digitale-multimediale che è possibile pensare compiutamente il soggetto e lo spettatore come agenti complementari nella pratica di rappresentazione e di creazione della 'arte documentaria': «noi non possiamo più identificarci con un punto di vista dominante dettato da un filmmaker antropologo 'outstanding', noi sperimentiamo una moltitudine di pratiche di produzione di immagini» (Battaglia 2014: 10) in cui le voci soggettive sono molte e in vario modo compresenti nell'artefatto documentario.

Cristina Grasseni (2014) lavora a Boston sulle 'ecologie dell'appartenenza'. Il suo studio multi-situato sulla comunità degli italo-americani durante la festa di Sant'Antonio mostra che la riutilizzazione nell'evento di *Faccetta nera*, canzone-modello della dittatura fascista, è il «sedimento di una archeologia mediatica del luogo» (*ivi*: 8): Grasseni sostiene, citando Michael Hertzfeld, che qui

“Cultural intimacy may erupt into public life”. “This can take the form of ostentatious displays of alleged national traits ... these are the self-stereotypes that insiders express ostensibly at their own collective expense... (*ibidem*).⁸

Riguardo al tema delle possibili collezioni ragionate di voci soggettive Grasseni incontra il tema dell'*Atlas*, teorizzato di Aby Warburg: una «visione d'insieme di tracce, linee, toccanti presenze di tropi ricorrenti e la loro ricombinazione». Nel film *Christmas in August* (2011) Grasseni tenta di riprodurre un'atmosfera di chiacchierate amichevoli e di reminiscenze, come le sedimentazioni patriottiche nelle canzoni militari per gli italo-americani di Boston. Lo scopo è integrare il film in un atlante che possa essere interrogato dinamicamente. Warburg (2002) mirava a mappare i sentieri della cultura, cioè a tracciare il viaggio delle immagini dentro gli immaginari collettivi. A

⁸ «L'intimità culturale può irrompere nella vita pubblica. Essa può prendere la forma di esibizione ostentata di tratti nazionali sospetti ... questi sono gli auto-stereotipi che gli *insiders* esprimono apertamente a spese della loro stessa collettività».

questo scopo il suo atlante raccoglieva alcuni tropi folklorici, sistematicamente incorporati in un continuo e dinamico esercizio di auto-narrazione. Non si tratta in ogni caso di mappe esaustive, ma di un inventario potenzialmente aumentabile all'infinito di "casi significanti". Qui non interessa l'iconologia, ma l'appropriazione sociale della performance, la capacità di creare valori emozionali di attaccamento, identificazione e appartenenza. Il film può quindi essere sede di un *film-making* etnografico che non si limita alla situazione etnografica: in esso si esprimono identità effimere, auto-narrazioni, performance stereotipiche, pratiche urbane di costruzione di luoghi. Gli strumenti adoperati da Grasseni sono dunque un 'Atlante' e un 'Film':

«I have proposed the Atlas on the one hand and Montage on the other as two complementary formal principles that allow us to take full advantage of the dialectic nature of the sources we juxtapose here: on the one hand the analytics of a potentially infinite spatial expanse, on the other the storytelling allowed by film making; on the one hand annotation and cross referencing, on the other multiplicity of coexistent voices. » (*ivi*: 14)⁹

Voci indicizzate

L'era digitale di acquisizione dei dati e la capacità di creazione offerta dai linguaggi di programmazione – nota Nadine Wanono – favoriscono le riformulazioni epistemologiche, l'ideazione di nuovi strumenti e di nuovi metodi d'indagine e di espressione (Wanono 2014). Vincent Puig e Yves-Marie L'Hour (2014) presentano questa mutazione come una "rottura antropologica" provocata dalla

⁹ «Atlante e montaggio sono per me due principi formali complementari che permettono di trarre il massimo vantaggio dalla natura dialettica delle fonti che giustapponiamo qui: da una parte l'analisi di uno spazio espanso potenzialmente infinito, dall'altra la storia narrata nel film; da una parte annotazioni e referenze incrociate, dall'altra molteplicità di voci coesistenti. »

digitalizzazione, nel senso che essa modifica in profondità il “processo d’individuazione psichica collettiva”, secondo le parole di Georges Simondon (2007). Il mutamento colpisce i modi di collaborazione e di estrinsecazione della conoscenza, nella direzione del processo di esteriorizzazione nella storia della tecnologia definito da André Leroi-Gourhan in *Milieu et Techniques* (1945). I *Digital Studies* si inseriscono all’inizio di un nuovo contesto dell’economia del contributo alla conoscenza, in cui gioca un ruolo centrale la figura dell’amatore, che rientra anche in quei progetti scientifici in cui una comunità di ricercatori e di amatori si associano (vedi la nozione di *Open Science*). Si tratta di progetti impossibili, notano i due autori, senza una “organologia” digitale. Essa si basa su un sistema di metadati che coniuga approcci *top-down* (tassonomici) e *bottom-down* (“folksomici”), intrecciando web semantico e web sociale e rende possibile una specifica “grammatizzazione” del sapere.¹⁰

Il software *Lignes du Temps*, ad esempio, si basa su una tecnologia digitale a suo tempo messa a punto per la rappresentazione grafica di film, con lo scopo di rivelare insieme, nello stesso tempo, il suo *découpage*, cioè il suo montaggio e la sua strutturazione; esso rende possibile il progressivo arricchimento di oggetti digitali, come un film documentario, secondo un criterio di crescita contributiva non lineare. Si arriva così alla cartografia di un oggetto temporale, in cui ogni sequenza può essere descritta e analizzata con note testuali, in audio, in video, documentate con immagini e link in internet. La costruzione di simili oggetti digitali consente un diffuso apprendistato di amatori, insegnanti, divulgatori che si iniziano all’analisi degli artefatti audiovisivi. Inoltre questa struttura fa emergere una possibilità di azione creativa al di fuori della singolarità individuale:

10 Vedi l’importanza in Francia degli studi promossi in questa direzione dall’IRI (Institut de Recherche et d’Innovation), nato nel 2006 con lo scopo di «anticipare, accompagnare e realizzare i mutamenti delle pratiche culturali permesse dalle tecnologia digitali» (<http://www.iri.centrepompidou.fr>).

L'acte créatif s'inscrit dans la multiplicité des échanges et des coopérations au sein d'un système cognitif que partagent des individus (chercheurs, ingénieurs, artistes, techniciens...) par l'intermédiaire d'artefacts techniques (images, langages, instruments...) (Puig, L'Hour 2014: 4)¹¹

L'artefatto accoglie una pluralità stratificata e organizzata di voci. Proponendo un diverso tipo di supporto per l'analisi, vale a dire il video *annotato* (grammatizzato), la piattaforma digitale impone numerosi cambiamenti metodologici: la preminenza del non verbale (o meglio, del non discorsivo), l'apprendimento di nuove forme di lettura (navigazione video), la scrittura (l'annotazione), cose impossibili da praticare senza un lavoro d'indicizzazione preventivo. Il lavoro d'indicizzazione è un momento cognitivo partecipato importante, almeno questo emerge dai casi di studio presi in esame da Puig e L'Hour.

L'esempio proposto riguarda una seduta di creatività, avvenuta presso l'IRI-Centro Pompidou il 4 novembre 2009 (progetto TICTAC sull'analisi della creatività all'interno dell'IRI). Si tratta di un evento prevalentemente verbale: un gruppo di collaboratori si riunisce e discute su un certo tema. L'analisi etno-digitale concerne le dinamiche dell'interazione colloquiale che ha luogo. *Lignes du temps* è stato utilizzato qui per tre livelli diversi di analisi: oggettiva, soggettiva, contributiva (partecipativa o comunitaria).

Il livello oggettivo ha dato luogo alle prime due linee: "partecipanti" e "sequenze". La prima linea consente di individuare le prese di parola di ciascun soggetto, la seconda di visualizzare immediatamente i tempi differenti della seduta di brainstorming (esercizi-interventi, scambi collettivi, dialoghi...).

Il livello soggettivo consiste nel fatto che gli utilizzatori del software possono aggiungere le loro proprie linee appoggiandosi o no

11 «l'atto creativo si iscrive nella molteplicità degli scambi e delle cooperazioni in seno a un sistema cognitivo che coinvolge individui (ricercatori, ingegneri, artisti, tecnici...) con la mediazione di artefatti tecnici, immagini, linguaggi, strumenti...»

al *découpage* disponibile, oppure realizzando gruppi di linee in funzione esclusiva dei propri criteri di analisi e interpretazione.

L'annotation subjective peut dépasser la dimension du visible, porter sur l'analyse du hors champ ou souligner l'émergence technique, narrative ou émotionnelle d'une idée – elle est subjective en cela qu'elle se fonde, non plus sur le déroulé de la séance filmée elle-même, mais sur la rencontre entre le film de la séance et le regard de celui qui l'analyse » (Puig, L'Hour 2014: 6)¹².

In sostanza si tratta di inserire dei marcatori o di definire dei segmenti lungo delle "linee del tempo", quindi si collega a essi un'annotazione testuale, delle parole-chiave gestite da una base di dati condivisa fra molti utilizzatori o, in sviluppi futuri, legati a un thesaurus o ad alberi tematici. È chiaro che l'annotazione può, a sua volta, consistere in un commento audio registrato col software o proveniente da altri documenti come archivi sonori, testuali, fotografici videografici...) (*Ibidem*).

Esiste una terza opportunità di sviluppo: la "comunitizzazione", cioè consentire ai partecipanti al progetto di condividere le loro linee di tempo con il gruppo. La linea di tempo è, in questo caso, "uno strumento organizzato di dialogo sincronizzato alle sedute filmate". Le linee di tempo dei diversi partecipanti possono essere scambiate, sovrapposte o modificate da ciascuno indipendentemente dagli uni o dagli altri componenti del sito collaborativo (*Ibidem*).

12 «L'annotazione soggettiva può superare la dimensione del visibile, concentrarsi su un fuori-campo, o sottolineare l'emergenza di un'idea (tecnica, narrativa, emozionale...). Si tratta di un livello soggettivo poiché si fonda non sullo svolgimento di una seduta filmata, ma sull'incontro del film della seduta con lo sguardo di chi la analizza».

Conclusioni

La riproducibilità filmica delle performance verbali attraversa dunque un tratto importante della storia recente delle pratiche etnografiche. La comparsa della voce, questa traccia fisica così diretta e così contemporanea e coeva alla presenza dell'etnografo sul campo, è stata un'evenienza che ha contribuito a distaccare in modo decisivo la pratica dell'etnografia da quella tendenza allocronica, dal confinamento del 'nativo' in un altro tempo, in un'altra sfera del tempo reale, che è addebitabile, secondo le note posizioni di Johannes Fabian, alla distorsione visualista nella descrizione dell'Altro (Fabian 2001). Questo processo è iniziato quando, in *Jaguar* (1957) di Jean Rouch, abbiamo potuto ascoltare le voci di Damouré, Illo e Ousmane, i giovani africani che commentavano le immagini del loro stesso viaggio avventuroso e picaresco dalle rive del Niger alla città costiera di Accra, nell'Africa della decolonizzazione. Il processo di perentoria soggettivazione delle fonti etnografiche è diventato da allora sempre più esteso e ramificato. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta i film - così come i testi - etnografici sono diventati artefatti sempre più polifonici in un senso prima di tutto fisico e materiale: oggetti eteroclitici consapevoli della frammentazione, dell'incoerenza, della contraddittorietà dei materiali che li compongono.

Nella piccola casistica che abbiamo richiamato, Raymond Depardon tenta di far coesistere nel suo trittico, *Profils Paysans* (1998-2008) sul mondo contadino tradizionale della Francia centrale, la sua voce-flusso-di-coscienza di osservatore partecipe con quella scarna ed enigmatica dei vecchi contadini che incontra al termine degli struggenti avvicinamenti alla loro solitudine, che abbiamo descritto. Le loro laconiche conversazioni, filmate in piani fissi assorti e prolungati, hanno dunque un significato a doppio fondo. Da un lato si scorge il filo degli scambi d'informazioni e di giudizi sugli avvenimenti accaduti dall'ultima visita che alludono a una socialità intima fra testimone e filmmaker. Dall'altro emerge il chiaro sforzo dell'autore di adeguarsi al ritmo delle voci altrui, ai tempi, alle 'strutture del tempo' dei suoi interlocutori, alle loro pause, alla loro alternanza fra parole e gesti, ai

rumori del loro corpo come i sospiri e i colpi di tosse, i borbottii, i sibili, i suoni muti a bocca chiusa.

Nei casi etnografici che mi riguardano, la voce soggettiva ha agito su altri registri semantici: quelli dell'interlocuzione e della testimonianza. La 'presa di possesso' della parola da parte dei nostri ex-minatori iglesienti-sulcitani ha configurato i film a loro dedicati come luoghi di azione pubblica, sede di una diversa tensione interpretativa delle voci filmate. Gli etnografi in questi casi hanno focalizzato l'attenzione sulla voce memoriale, rievocativa e rivendicativa dei protagonisti, e hanno fatto emergere un carattere ulteriore ed eterodiretto della testimonianza: le voci dei minatori erano - anche - voci enunciative, date per fluire oltre il circuito stretto dell'incontro etnografico. Così Vincenzo Cutaia pare depositare un criterio specifico di valorizzazione dell'esperienza produttiva, politica e sindacale dei minatori di Carbonia (e di questo intento il film è stato, anche, un mero veicolo) che consegna al giudizio pubblico. Anche il lascito biografico di Pietro Cocco invade il centro del film, quando egli consegna agli etnografi un dossier di valori, di parole, antecedenti e comunque già formati prima dell'incontro con essi. In questo caso la voce soggettiva diventa per l'etnografo un oggetto simbolico complesso, ricco di riferimenti intimi, amicali, politici ed esistenziali che, non a caso, Paola Atzeni ha analizzato anche con metodologie di ermeneutica del linguaggio.¹³

Il mondo digitale sembra oggi volto a ricomprendere l'esperienza delle voci dei 'nativi' e dei loro interlocutori in logiche non-lineari e de-gerarchizzate. Negli oggetti digitali è inoltre rilevante la potenzialità dell'immissione - organicamente prevista - di dati da parte di comunità differenziate di cybernauti, in modo da moltiplicare ed estendere non solo le voci testimoniali e implicative relative a un certo

13 Vedi P. Atzeni, *Miniere, musei e paesaggi verbali. Il discorso di Pietro Cocco come inaugurazione di sé e di nuovi noi*, intervento nel Convegno di Studi *Discorsi di miniera. Analisi, interpretazioni e trattamento delle fonti*, Carbonia, Centro Italiano della Cultura del Carbone, 10 dicembre 2013.

oggetto etnografico, ma anche di accogliere nella struttura digitale la polifonia delle voci di chi vuole interpretarle, secondo una logica di partecipazione e di ampliamento che coinvolge, come ormai è consueto nella rete, gestori di saperi esperti e amatori.

Rimane, a mio parere, tuttavia intatto quel lascito che arriva dal 1960, dal momento in cui la voce – prodotto fisico del corpo umano – voce registrata e insieme filmata, ha portato nella pratica etnografica un nuovo modo di costruzione delle fonti, in cui lo studio della materialità dell'impronta umana della voce precede quello della volontà di significazione che le si può attribuire.

Bibliografia

- Battaglia 2014 = G. Battaglia, "Who's the author? Whose vision?" *Crafting 'participatory' and 'collaborative' film-projects in India*, "Anthropovision", 2.2, 2014, *Digital Visual Engagements*, pp. 2-18.
- Chiozzi 1993 = P. Chiozzi, *Manuale di Antropologia Visuale*, Unicopli, Milano 1993.
- Fabian 2000 = J. Fabian, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2000 (ed. or. *Time and the Other*, Columbia University Press, New York 1983).
- Geertz 1988 = C. Geertz C., *Generi confusi*, in Id., *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 25-46.
- Gell 1998 = A. Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Clarendon, Oxford 1998.
- Grasseni 2014 = C. Grasseni, *The Atlas and the Film: Colleticve Storytelling through Soundscapes, Sightsapes and Virtualscapes*, "Anthropovision", 2.2, 2014, *Digital Visual Engagements*, pp. 2-17.
- Grimshaw 2001 = A. Grimshaw A., *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge Univesity Press, Cambridge 2001.
- Hogkins 1995 = P. Hogkins (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyer, Berlin, New York, London 1995 (I ed. 1975.).
- Leroi-Gourhan 1945 = A. Leroi-Gourhan, *Milieu et Techniques*, Albin Michel, Paris 1945 (II ed. 1973).
- Loizos 1993 = P. Loizos, *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-consciousness (1955-1985)*, Manchester University Press, Manchester 1993.
- MacDougall 1995 = D. MacDougall, *Beyond Observational Cinema*, in Hogkins P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyer, Berlin, New York, London 1995 (I ed. 1975).
- MacDougall 2006 = D. MacDougall, *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2006.

- MacDougall 1998 = D. MacDougall, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1998.
- Marano 2013 = F. Marano, *L'etnografo come artista. Intrecci fra antropologia e arte*, CISU, Roma 2013.
- Nichols 1981 = B. Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington 1981.
- Piault 2000 = M. H. Piault, *Anthropologie etcinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Nathan, Paris 2000.
- Pink 2006 = S. Pink, *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*, Routledge, London, New York 2006.
- Pink 2009 = S. Pink, *Doing Sensory Ethnography*, SAGE, London 2009.
- Pinney, Nicholas 2001 = C. Pinney, T. Nicholas, *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*, Berg, New York 2001.
- Puig, L'Hour 2014 = V. Puig, Y. -M. L'Hour, *Vers des nouveaux outils pour les Digital Studies, "Anthropovision"*, 2.1, 2014, *Anthropologie et Numérique*, pp. 2-18.
- Simondon 2007 = G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris 2007.
- Walter 2013 = F. Walter, *Remixing Culture and Collaborative Remixability, "Anthrovision"* unpublished paper presented at the Manchester IUAES conference *Evolving Humanity, Emerging Worlds*, August 2013, panel "Anthropological visions. Atlases of difference, multimedia arcades and non-linear arguments".
- Wanono 2014 = N. Wanono, *Editorial, "Anthropovision"*, 2.1, 2014, *Anthropologie et Numérique*, pp. 2-3.
- Warburg 2002 = A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002.

Filmografia

A viso aperto. Lotte politiche e sindacali nella Sardegna del Novecento, Felice Tiragallo, Laboratorio di Etnografia Visiva, Università di Cagliari, Italia, 2013 (43 min).

- Christmas in August. Boston's St. Anthony's Feast*, Cristina Grasseni e Federico De Musso, Italia, U.S.A., 2013 (30 min).
- Chronique d'une été*, Jean Rouch et Edgar Morin, Argos Film, France, 1961 (90 min).
- Imaginero*, Jorge Preloran, Tucuman National University, Argentina, 1970 (52 min).
- Jaguar*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1957 (93 min).
- La Pyramide Humaine*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1961 (90 min).
- Les Maitres Fous*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1955 (36 min).
- Moi, un noir*, Jean Rouch, Les Films de la Pléiade, France, 1957 (70 min).
- Profils Paysans. Chapitre III: La Vie Moderne*, Raymond Depardon, Palmeraie et désert, France 2, France, 2008 (90 min).
- Seguendo le lampade. Tracce visive di vita mineraria*, Felice Tiragallo, Comune di Carbonia, Centro Italiano della Cultura del Carbone, Italia, 2008 (100 min).
- The Wedding Camels*, David MacDougall and Judith MacDougall, Rice University Media Center, U.S.A., 1977 (108 min).
- Tourou et Bitti: les Tambours d'avant*, Jean Rouch, C.N.R.S., France, 1971, (10 min).

L'autore

Felice Tiragallo è professore associato di discipline demoetnoantropologiche presso il Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari. Si occupa di mutamento culturale, di cultura materiale e di antropologia visuale. Ha collaborato a fondare e dirige il Laboratorio di Etnografia Visiva presso l'Università di Cagliari nell'ambito del quale ha compiuto numerose ricerche su diversi aspetti della cultura materiale in Sardegna, su storie di vita mineraria, eventi festivi e performance poetiche estemporanee, in testo e in video.

Fra le sue pubblicazioni:

1. *Embodiment of the Gaze. Vision, Planning and Weaving between Filmic Ethnography and Cultural Technology*, 2007.
2. *Restare paese. Per un'etnografia dello spopolamento in Sardegna*, 2008.
3. *Antropometrie inquiete: immagini positiviste della Sardegna fra Ottocento e Novecento*, 2011.
4. *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografica visiva*, 2013.
5. *Cercare il colore. La tintura naturale nella tessitura artigiana sarda in una prospettiva di mutamento culturale*, 2014.

Email: felice.tiragallo@unica.it

L'articolo

Abstract

Il saggio, attraverso la discussione di alcuni casi di studio, intende compiere una riflessione esplorativa sulle conseguenze di lunga durata dell'introduzione del suono labiale sincrono nel cinema documentario, in rapporto alle pratiche di documentazione etnografica e ai modi in cui l'accoglimento della presenza sensoriale dell'altro abbia permesso la costruzione di oggetti documentali digitali partecipativi e non-lineari.

Through the analysis of some case studies, this essay tries to accomplish an exploratory reflection about long term outcomes of the appearance of synchronous sound in documentary film, in relation with ethnographic documentary practices and the ways in which the entrance of sensory presence of the Other could allow the built of digital documentary participative and non-linear objects.

Parole chiave: voce soggettiva, sensorialità, partecipazione, non-linearità, ricomponibilità.

Keywords: subjective voice, senses, participation, non-linearity, remixability.

Data invio: 30/10/2014

Data accettazione: 20/11/2014

Data pubblicazione: 15/04/ 2015

Come citare questo articolo

Tiragallo, Felice, "La voce soggettiva e la presenza etnografica. Note su cinema diretto ed etnografia audiovisiva in una prospettiva storico-antropologica", *Medea*, I,1, 2015, <http://www.Medea-journal.it/>